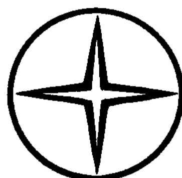
DAS ERBE DEUTSCHER MUSIK

DAS ERBE DEUTSCHER MUSIK

HERAUSGEGEBEN VON DER
MUSIKGESCHICHTLICHEN KOMMISSION E.V.

Band 14

Zweiter Band der Abteilung
KAMMERMUSIK



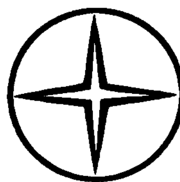
NAGELS VERLAG KASSEL
1 9 6 1

ABTEILUNG KAMMERMUSIK

BAND 2

DEUTSCHE BLÄSERMUSIK VOM BAROCK BIS ZUR KLASSIK

Herausgegeben von
HELMUT SCHULTZ



NAGELS VERLAG KASSEL

1 9 6 1

Unveränderter Neudruck:

„Das Erbe deutscher Musik“ / bisher Reichsdenkmale Band 14 / Nagels Verlag (Alfred Grensser) Hannover / Leipzig / 1941

VORWORT

Zwischen den Hauptgattungen der im Abendland bevorzugten Klangerzeuger, den Blas- und den Saiten- und hiervon zumal den Streichinstrumenten, besteht eine gewisse Spannung von Gunst und Ungunst, waltet ein Wettbewerb, der als künstlerisch fruchtbar gutzuheißen ist, solange er nicht zu offenbaren Ungerechtigkeiten führt. Etwa seit der mittleren Romantik wurden die Bläser gleichsam in die Verteidigung gedrängt. Wohl hat man ihre Geräte durch Klappen und Ventile den veränderten Forderungen angepaßt, die Blaskapellen namentlich des Militärs verstärkten sich und steigerten ihre Leistung zum Nutzen auch des Opern- und des (Programm-)Symphonieorchesters, und schon Schubert, dann Wagner und Bruckner verdanken der Bläserfarbe Wesentliches; aber Hand in Hand mit dem Vordringen des Klaviers und dem Zurücktreten der Orgel wurde das Blasinstrument in der Hausmusik ein seltener Gast und mußte oft mit Werken zweiten Ranges oder mit Bearbeitungen vorlieb nehmen, die Ehre des Konzertierens fiel meistens der Geige oder dem Violoncell zu, und für die klavierlose Kammermusik galt das Streichquartett als Inbegriff der klanggebundenen Form. Die bläserischen Arbeiten Schumanns, Brahms' und noch Regers sind Ausnahmen von der vorherrschenden Geschmacksregel, wie sie ein Romantiker in die Worte kleidete, das Blasinstrument habe beim Solospiel „immer etwas Rohes".

Neuerdings mehren sich die Anzeichen, daß — ohne Mißachtung der Streicher, ihrer Verdienste und ihrer Notwendigkeit — den Bläsern ein wieder erweiterter Raum gegönnt werden soll. Dafür zeugt die Neigung heutiger Komponisten zu kräftigen, klar abgesetzten Farben, die Pflege der Block- oder je nachdem Querflöte durch den Liebhaber, die Benutzung der Trompete, zumindest als „Fanfare", für die Jugendmusik; Klarinette und Fagott gehen nicht mehr so ausschließlich wie noch vor kurzem nur den Fachmann an, Mozarts halb vergessene Hornkonzerte finden abermals Einlaß in die feierlichste „Akademie", Serenaden- und Kammerorchesterprogramme bestätigen die Eigenrechte und Eigenreize des Bläsertones. Keine Frage, daß diese Entwicklung das Musikleben als solches aufzufrischen vermag und daß sie zurückdeutet auf Zeiten, da man in Deutschland den Blasinstrumenten besonders hold war, während die Italiener freilich seit langem die gestrichene oder gezupfte Saite bevorzugten.

Der vorliegende Band, der also offenbar für Musikübung und Musikwissenschaft zu glücklicher Stunde erscheint, soll mit seinen neun Proben aus einem großen, vielfach der Erschließung erst harrenden Vorrat dartun, welch wechselhaftes Aussehen die deutsche Bläsermusik innerhalb von über zwei Jahrhunderten gewinnen mußte und durfte. Die Buntheit seines Inhalts ist sachbedingt und wird vielleicht dadurch gemildert, daß aus den verwerteten Vorlagen, soweit sie selber verschiedene Musikgattungen zusammenspannen, die bläserischen Stücke möglichst vollständig mitgeteilt sind. Zu den Quellen und den Komponisten vermerkt der Kritische Bericht das Nötige.

Bezeichnenderweise haben mehrere Verfasser einen auch für die Musikforschung fast unbekannten Namen: just das Feld der Bläsermusik wurde gern durch Liebhaber oder im Auftrag von Liebhabern oder aber von schöpferisch selten hervortretenden Hof- und Stadtmusici bebaut.

Am Anfang (Berger, 1) steht, aus der Wende zum Barock, eine Kanzone, die mit ihrem Rhythmusumschlag der Anregung Italiens (Venedigs) verpflichtet ist und wie die dortigen Muster von Bläsern nicht gespielt werden soll, sondern bloß kann. Daß hierfür die Bedingungen gerade im deutschen Bereich förderlich waren, ergibt sich bereits vom 16. Jahrhundert her aus den Leistungen der Blasinstrumentenmacher zum Beispiel Nürnbergs und aus der Einrichtung von Lied- und Motettensätzen *„auff pusaun vnd krumhorn"* oder *„auf 4 zincken vnd 4 pusaunen"*[1]. So erwuchs aus der freizügigen Instrumentenwahl schon in der Nachbarschaft der Kanzone gelegentlich die eindeutige Zuweisung wie 1599 für das handschriftliche sechsstimmige *Capriccio di Cornetti* eines Wilhelm Licht (Lichtlein) oder 1617 für Johann Hermann Scheins gedruckte *Padouana à 4 Krumhorn*[2]. — In zwei Kanzonen von 1631 (Spiegler, 2; Anhang an ein Gesangswerk, wie bei 1) wird die doppelchörige Gruppierung von den continuogestützten Duo- oder Triolinien des echten Frühbarock abgelöst und der Taktwechsel durch die Abschnittwiederholungen noch unterstrichen. Die Register sind getrennt, statt familienmäßig verbunden: unten das Fagott, oben (in der zweiten Nummer statt der Violine wählbar) der Zink, der treue Diener der Barockmusik — vgl. Bildbeigabe S. XI (Eisel) —, den Michael Praetorius 1619 gegen einen aufschlußreichen Vorwurf des Italieners Agazzari in Schutz nimmt, daß nicht gekränkt sein solle, *„welcher seinen Zincken / vnd dergleichen Instrumenta recht zwingen vnd moderiren kan / vnd seines Instruments ein Meister ist"*[3].

Vor allem von der Kunst der „heroischen" Hoftrompeter (Schmelzer, 3) gilt, daß sie ebenso selten aufgezeichnet wie häufig, ja unablässig gepflegt wurde; bei den Festlichkeiten kamen neben einzelnen „Schallmeyern" die Trompeter mit ihrer bunten „Liberey" (Livree) und mit dem Fahnen- und Quastenschmuck ihrer Instrumente in den Vordergrund, es wurden die *„Carthaunen gelöst | welchem donnernden Knall | der lieblich klingende Trompeten-Schall | sampt den Heer-Paucken | deren an unterschiedlichen Orten etliche Reihen (!) gestellt waren | anmuthig (!) mit einstimmete"*[4], und die benutzten Bläsersätze zeugten trotz ihrer Schlichtheit von ehrwürdigem Musikhandwerk. Nicht verwunderlich, wenn das gehobene Bürgertum für seine „Aufzüge" solchen Vorbildern nacheiferte (Speer, 4a—b). Spielte man in Dresden 1674 für den Kurfürsten zum Johannisfest eine Bearbeitung des Chorals *Herr Gott, dich loben wir* mit 20 Trompeten und drei Paar Heerpauken[5], dann taten es die Hamburger 1730 für die „Danck-Lieder" zur Luther-Feier nicht unter 74 Trompetern nebst ihren Paukern und erbauten sich an einer *„Trompeten- und Pauken-Music selb 8"* vom Domturme[6]. — Immerhin waren wegen der bekannten Zunftvorschriften nicht die Trompete oder eine Vertreterin für sie, etwa die sogenannte Jägertrompete[7], sondern der Zink und die Posaune die Hauptgeräte der städtischen „Kunstpfeifer", die ihrerseits den geigenden „Spielleuten" im „Praecedenz-Streit" — mit Johann Kuhnau 1691 zu reden — oft überlegen blieben und der gesellschaftlichen Achtung nach wohl wirklich fürs erste höher standen. Sie warteten bei der Tafel auf (Speer, 4c—g; Ausschnitt aus einer zum Teil noch gesanglichen „Tafelmusik"!) mit Stücken, deren für das heutige Ohr tiefer, ernster, ja herber Klang doch im Bunde mit den knappen, tanzähnlichen Wiederholungsformen, mit den vielen, bezeichnend barockhaften Kadenzen (4e, Abschluß) und mit den raschen Figuren (4e: Zungenstoß) die „zulässige Ergötzlichkeit" gefördert haben muß. — Sonstige Aufgaben der Stadtzinkenisten stellten dar

[1] Arnold Geering, Arch. f. Musikforschg. 4, 1; Wilhelm Ehmann, Ztschr. f. Musikwiss. 17, 171. — [2] Sämtliche Werke 1, 201. — [3] Syntagma Musicum III, 149. — [4] Diarium Europaeum XV, Appendix I/2, 8. — [5] Moritz Fürstenau, Musik ... Dresden I, 1861, 183. — [6] Josef Sittard, Concertwesen in Hamburg, 1890, 40. — [7] Instrumentenmuseum Leipzig 1819.

das Trauermusizieren, festgehalten von Bach in der Begleitung zu seinem Sterbechoral O *Jesu Christ, mein's Lebens Licht*[8] durch zwei „Litui“ (vermutlich die besagten Ersatztrompeten), einen Zink und drei Posaunen, und das tägliche „Abblasen“ zu Leipzig, nach dem Bericht in Matthäus Merians *Topographia* von einem „Gänglein“ des Rathausturmes herab, *„darauff die Stadt-Pfeiffer des Tags zweymal mit Posaunen und Zincken blasen“*. Fachmann für diese vier- (oder fünf-)stimmigen „Turmsonaten“ war Bachs späterer Mitarbeiter Gottfried Reiche, an dessen *Quatricinia* von 1696 ein Zeitgenosse (Störl, 5) mit sechs würdigen, manchmal „Präludium“ und „Fuge“ enthüllenden Stücken recht getreu und glücklich angeknüpft hat.

Im Musikinventar der gräflichen Hofhaltung Sayn-Wittgenstein-Berleburg von 1741[9] zeigt sich wünschenswert klar das Überwiegen der Blasinstrumente bei mancher damaligen liebhaberischen Gönnerschaft. Für einen derartigen Musikverehrer mag das mitgeteilte Concerto-Sextett (Prowo, 6) geschrieben sein; es geht an gewissen Stimmführungsregeln noch kecker oder gleichgültiger vorbei als andere benachbarte Bläsermusik. Die volltönige Mischung aus den gegabelten Fagotten, aus den bald danach beiseite gedrängten Blockflöten und aus den im Vormarsch begriffenen Oboen — schon 1708 scheint der Generalbaßlehrer Friedrich Erhardt Niedt für sechs Suiten drei Oboen samt Continuo verlangt zu haben — deutet auf die letzten Jahre des Barock, die Behendigkeit der leichten Gänge und Wirbel sogar auf die Vorahnungen des Rokoko.

Wiewohl aus kaum bekannter Feder, versetzt das nächste Werk (Stranensky, 7), unzweifelhaft deutsch-klassischer Beschaffenheit, mitten in die Umwelt von 1780—1790, als derlei „Parthien“ oder „Divertimentos“ in Süddeutschland, hauptsächlich in Wien, den Gipfel der Beliebtheit erklommen[10], doch unter dem Namen „Harmoniestücke“, ob neu oder zurechtgebogen, allenthalben den vermöglichen Musikfreunden angeboten wurden[11]. Das vorwaltende „Oktett“, das (mit einer Violoncello-Unterlage) auch die echte Tafelmusik im *Don Giovanni* des bläserfreudigen Mozart liefert, schaltet die zarten Flöten des Rokoko aus, so hier, und erzielt seine füllige, dabei weiche Abrundung durch die leistungsfähig gewordenen Klarinetten und Waldhörner — vgl. Bildbeigabe S. XII (Weigel). Am ausführlichsten gerät gern der Kopfsatz, so hier (verkürzte „Reprise“ nach der hübschen „Durchführung“), woran Menuett (hier mit Klarinettensolo im Trio), liedhaftes Adagio (ABA) und „Kehraus“-Finale sich in der Knappheit des frühklassischen Durchschnitts anzugliedern pflegen. — Den reizvollen Versuch, ein Flötenpaar und ein natürlich kammermusikalisch abgedecktes Hörnerpaar zum Quartett zusammenzufügen, unternahm ein Stuttgarter Gefolgsmann der Klassik (Schwegler, 8). Sein sonatenhafter erster Satz wird durch die sehr veränderte „Reprise“, sein ABA-Andante durch den ausgedehnten Binnenteil, sein Finale durch Menuettrhythmus mit Rondoform und umfänglicher Coda als etwas Eigenes jenseits der bloßen Stilnachahmung erwiesen. — Ein Ideal der Klangordnung haben, wie die Violinfamilie im Streichquartett, die Bläser im Quintett gewonnen (Danzi, 9). Seit sich um 1700 Dur und Moll herausschälten (5, 6) gibt es eine Dur-Vorliebe des Blasinstruments; ihr ist durch das vorherrschende Moll dieser Probe und einer schon länger bekannten[12] der Wert des Widerstreits abgewonnen, fast nach dem Sinne Mozarts, an den der Komponist öfters gemahnt, ohne in der straffen „Durchführung“ des Allegro und in dessen gesanglicher „Reprisen“-Erweiterung, in den Reibungen des Larghetto (wieder ABA), in der besonderen Chromatik des Menuetts und in der Lockerheit des letzten Satzes die persönliche saubere Arbeit zu verleugnen. Außerdem streift er, der Förderer Webers, in den späten Schöpfungen (hier Opus 67) manchmal die Romantik und bildet insofern einen Abschluß, der ja stets einem Übergang gleichkommt.

*

Zusätze des Herausgebers erscheinen klein über oder unter den Noten (Vorzeichen) oder in dünner Steilschrift (f statt *f*) oder gestrichelt (⌒ gestrichelt statt ⌒) oder in Klammern: (•)
Vorzeichen sind, wo tonartfremd, in der Regel nur innerhalb ihres Taktes oder kurz darüber hinaus wirksam. ♮ kommt in Nr. 1 bis 6 noch nicht vor; in 1 und 2 steht dafür 𝄪 (auch als „Warnung“ vor h und e), in 4 (besonders für den Generalbaß), 5 und 6 ♭. Vorzeichen und dgl. (in 7 bis 9 auch Stärkezeichen), die nach heutiger Gewohnheit entbehrlich sind, wurden stillschweigend getilgt. Schlüsseländerung ist vor oder unter dem Ersatzschlüssel angezeigt. Zur Rhythmik: Langwerte mußten öfters um des Taktstriches willen zerteilt werden; doch wurde der „Brahmspunkt“ 𝅗𝅥|• unbedenklich verwendet. In Nr. 1 bis 4 sind die Kurzwerte noch nicht durch Balken verbunden (♪♪ statt ♫). Vorschlagsnoten (in 7 bis 9) haben die von ihnen angedeutete Geltung. Der Generalbaß, bei der Bläsermusik des Barock nicht immer von der sonstigen Bedeutung, wurde schlicht ausgesetzt, für Nr. 2 mehr dünnstimmig und selbständig, für 4 mehr stützend mit Einklangs- und Oktavverstärkungen.

Parallelstellen wurden einander, wo ratsam, angeglichen; sie waren wichtig erst von Nr. 5 ab und besonders im „klassischen“ Aufbau von 7 bis 9, während die Musik des 17. Jahrhunderts wesentlich von der frei fortgeführten Imitation, der Weiterspinnung und (manchmal) dem Echo bestimmt wird.

*

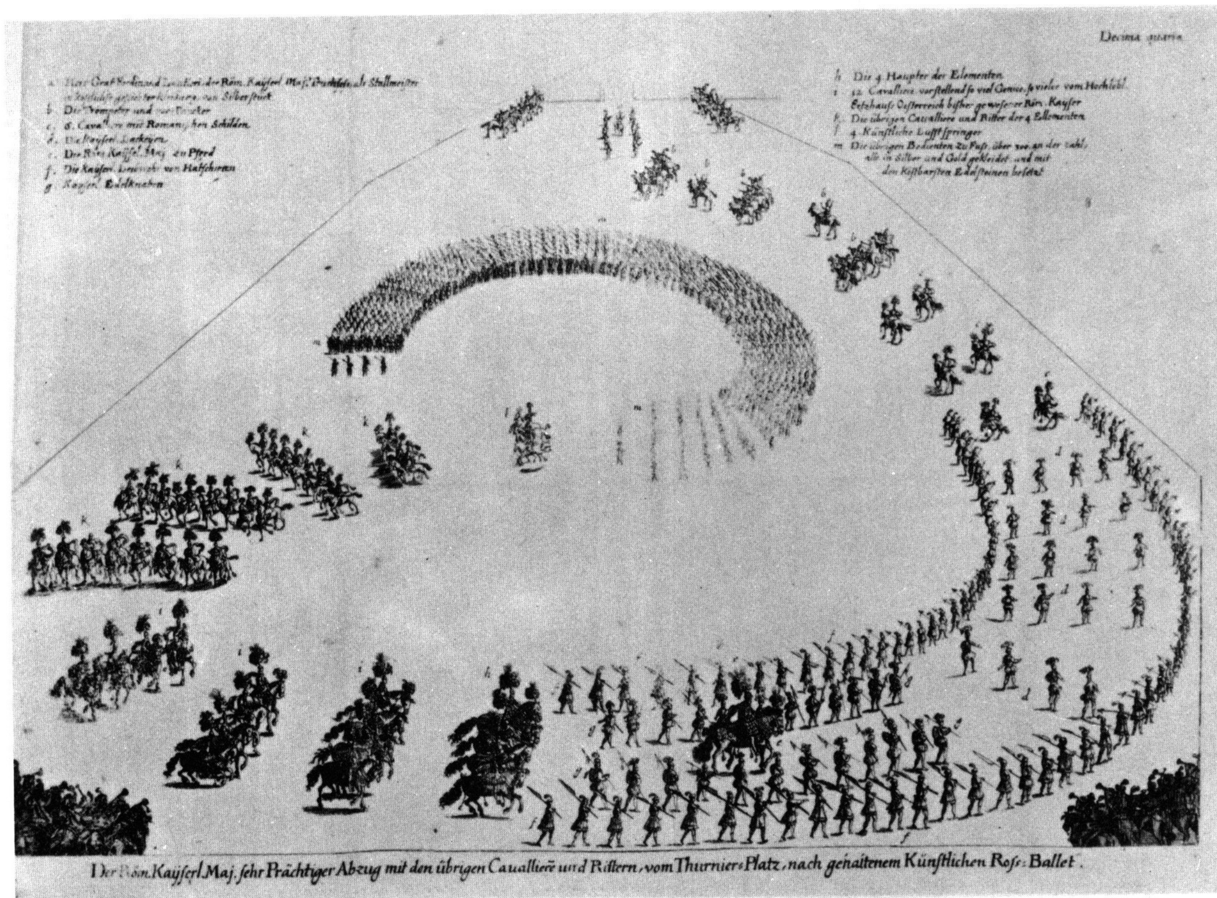
Den im Kritischen Bericht genannten Bibliotheken und ihren Leitern ist der Herausgeber für vielfache Förderung dankbar. Zum Schrifttum: Neben den bekannten *Instrumentenanweisungen* von Quantz (Querflöte), Altenburg (Trompete) usw. ist als eine der ältesten der „Modo per imparare a sonare di tromba“ von Girolamo Fantini zu beachten (Frankfurt a. M. 1638, auch für deutsche Verhältnisse wichtig; Faksimile Rom 1936). — *Einzelne Gattungen:* Georg Karstädt, Zur Geschichte des Zinken ..., Arch. f. Musikforschg. 2, 385; Dietz Degen, Zur Geschichte der Blockflöte in den germanischen Ländern, Kassel (1939); Fritz Piersig, Die Einführung des Hornes in die Kunstmusik ..., Halle a. d. S. 1927; Helmut Boese, Die Klarinette als Soloinstrument in der Musik der Mannheimer Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des Deutschen Bläserkonzerts, Dresden 1940. — *Quellenübersicht bis um 1700:* Ernst Hermann Meyer, Die mehrstimmige Spielmusik des 17. Jahrhunderts in Nord- und Mitteleuropa, Kassel 1934. — *Die angrenzenden Gebiete der Marsch- und Heeresmusik:* Heinrich Spitta, Der Marsch (Berlin-Lichterfelde, „Musikalische Formen“ VI); Hermann Schmidt, Märsche und Signale der deutschen Wehrmacht (ebenda XV); Ludwig Plaß, Es blasen die Trompeten! ..., Potsdam 1935; Ludwig Degele, Die Militärmusik ..., Wolfenbüttel 1937; Peter Panoff, Militärmusik in Geschichte und Gegenwart, Berlin 1938.

Leipzig, im Herbst 1940 — Helmut Schultz

[8] „Kantate“ 118, um 1737. — [9] Joachim Domp, Musik an Westfälischen Adelshöfen ..., 1934, 68—69. — [10] Eduard Hanslick, Concertwesen in Wien (I), 1869, 33, 34, 38, 39 usw. — [11] Domp a. a. O. 102. — [12] Riemann 1914.

INHALTSÜBERSICHT

BILDBEIGABEN



„Abzug“ der Mitwirkenden des Pferdeballetts, 1667

b (rechts oben) „Die Trompeter und vor-Pauker“; weitere links und rechts unten und ganz oben. Kupfertafel Decima quarta aus dem Appendix I zum Diarium Europaeum XV, 1667; nach der von Carlo Pasetti besorgten Einstudierung gestochen von Nik. van Hoye und Joh. Ossenbeeck

Zu Schmelzer (3)

14.

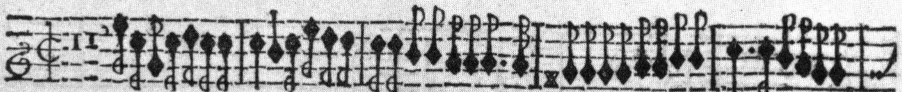
à. 6. Trompeten.



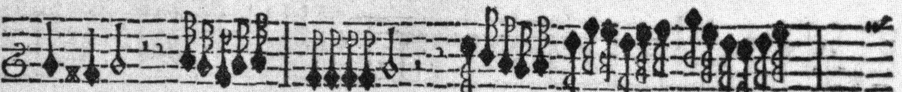
Anfang.



15.

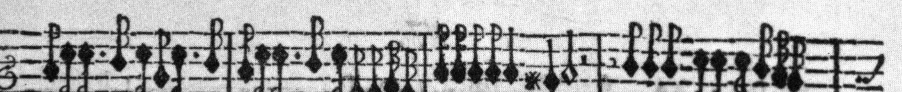


Sonata. à. 5. 2. Cornetto. 3. Tromb.













16.



Sonata. à. 5. 2. Cornett. 3. Tromb.

Aus „Neugebachene Taffel-Schnitz“, 1685
Altus S. 17

Zu Speer (4) b—d

Num. VIII.

Vom Zincken.

1.

Wie vielerley giebt es Zincken?

Zweyerley: gerade und krumme, grosse und kleine, welche letztere man insgemein auch Qvart-Zincken zu nennen pfleget.

2.

Auf welcher Seiten pfleget man einen Zincken anzusetzen?

Es solte zwar billig die rechte Seite den Vorzug haben; doch stehet dem ohngeachtet, einem jeden frey, nach seiner Commodité und Beschaffenheit seiner Zähne, ihn auf der rechten oder lincken Mund-Seite anzusetzen. Manche haben sich gar gewöhnet, solchen forne anzusetzen. Jeder hat in diesem Fall seine Freyheit.

3.

Wie ist der Zincken beschaffen, und wie muß man die Hände darauff führen?

Es hat ein Zincken oben allezeit 6. Löche, r und unten ein Daumen-Loch. Von den Obern werden die erstern drey, so oben beym Mundstücke befindlich, nebst dem Daumen-Loche mit der lincken Hand, die untersten 3. aber mit der rechten tractiret und gegriffen.

Num. VI.

Figur I. zu den Zincken,

Wird p. 94. gebunden.

A	●●● ●●● / ●	G	○●○ ○○○ / ●	e	●●○ ○○○ / ●
H	●●● ●●○ / ●	Gis	○○○ ○○○ / ●	f	●○● ○○○ / ●
C	●●● ●○○ / ●	a	○○○ ○○○ / ○	fis	●○○ ○○○ / ●
Cis	●●● ○●○ / ●	b	●●● ●●● / ○	g	○●○ ○○○ / ●
D	●●● ○○○ / ●	h	●●● ●●○ / ●	gis	○●● ○●○ / ●
Dis	●●○ ●○○ / ●	c	●●● ●○○ / ●	a	○●● ○○○ / ●
E	●●○ ○○○ / ●	cis	●●● ○●○ / ●	b	○●● ○○○ / ○
F	●○● ○○○ / ●	d	●●● ○○○ / ●	h	●●● ●●○ / ●
Fis	●○○ ○○○ / ●	dis	●●○ ●○○ / ●	c	●●○ ○○○ / ●

Aus dem „Musicus autodidaktos“ [von Johann Philipp Eisel], Erfurt 1738
S. 93 (Beginn des Kapitels „Vom Zincken“) und Tafel VI (Grifftabelle dazu): eine der letzten Beschreibungen des bald danach veraltenden Instruments

Zu den mit Zinken besetzten Stücken (2, 4, 5)





Aus dem „Musicalischen Theatrum“

(„auf welchem alle zu dieser edlen Kunst gehörige Instrumenta . . . vorgestellet werden“, Th. 1),

bei Johann Christoph Weigel in Nürnberg, um 1740

Kupferstiche „Waldhorn“ und „Klarinette“

Zu den der Klassik angehörenden Stücken (7, 8, 9)

DEUTSCHE BLÄSERMUSIK VOM BAROCK BIS ZUR KLASSIK

1

Andreas Berger

‹nach 1600›

Canzon octavi modi mit acht Stimmen

‹Besetzung beliebig›

1609

Chorus primus: Cantus, Altus, Tenor, Bassus

Chorus secundus: Cantus, Altus, Tenor, Bassus

5

10

15

20

25

30

35

40

45

50

55 60

65 70

75

80

85

90

95

100

105

110

115

120

125

130

135

140

2
Matthias Spiegler
‹nach 1600›

Zwei Instrumentalcanzonen
a) Canzon A 2
Cornetino, e Fagotto

1631

Cornetino
Fagotto
Bassus ad Organum

5

10

15

20

25 30

35

40

45

50

55

60

65

70

75

80

85

90

95

100

105

110

115

1.

2.

b) Canzon A 3

Doi Violini, o Cornetti, e Fagotto

Allegro

Violino, o Cornetto primo

Violino, o Cornetto secondo

Fagotto

Bassus ad Organum

5

10

15

20

25

30

35

40

45

Presto

50

55

60

65

70

75

80
85
90
95
100
105
Allegro
1.
Presto
2.
110

3

Johann Heinrich Schmelzer

‹um 1623 – 1680›

Drei Stücke zum Pferdeballett für sechs Trompeten mit Pauken

‹Arie per il Balletto a Cavallo›

Courante zum Einzug Seiner Kaiserlichen Majestät und aller Kavaliere

1667

I

II

III

IV

V

VI und Pauken (c-g) mit Wirbeln

5

10

Follia zu neuem Eintritt der Springer und anderen Pferdeübungen

5

10

Sarabande zum Abschluß des Balletts

5

10

4

Daniel Speer

‹1636–1707›

Sieben Bläserstücke aus Neugebachene Taffel=Schnitz

a) Aufzug für sechs Trompeten

1685

I
II
III
IV
V
VI

5

10

15

b) Aufzug für sechs Trompeten

I
II
III
IV
V
VI

5

c) Sonata für zwei Zinken und drei Posaunen

20 25

6 4 3 6 4 3

4 # #

Trombone

30

4 3 6 4 3 6 4 3 4 # # #

35

4 #

d) Sonata für zwei Zinken und drei Posaunen

Cornetto I

Cornetto II

Trombone I

Trombone II

Basso Continuo

Trombone III

Trombone

25 30

35 40

45 50

e) Sonata für vier Posaunen und Generalbaß

Trombone I

Trombone II

Trombone III

Trombone IV

Basso Continuo

20

25

30

35

40

45

f) Sonata für eine Trompete ‹oder einen Zink› und drei Posaunen

Clarino ò Cornetto

Trombone I

Trombone II

Basso Continuo

Trombone III

20

25

30

g) Sonata für einen Zink und drei Posaunen

Cornetto

Trombone I

Trombone II

Basso Continuo

Trombone III

5

10

15

20

5

Johann Georg Christian Störl

(1675–1719)

Sechs Sonaten für Zink, Altposaune, Tenorposaune und Baßposaune

a) Sonata

nach 1696

Cornetto

Alto Trombono

Tenore Trombono

Basso Trombono

5 10 15 20 25 30 35 40 45 50 55

b) Sonata

c) Sonata

Chaconna

d) Sonata











e) Sonata

5 10 15 20 25 30 35

f) Sonata

Fuga

6

P. Prowo

⟨nach 1700⟩

Concerto a 6 C dur für zwei Blockflöten, zwei Oboen und zwei Fagotte

um 1735

Adagio

Flûte à bec Primo
Flûte à bec Secundo
Oboe Primo
Oboe Secundo
Basson Primo
Basson Secundo

5

tr

10

15

tr

20

tr

Allegro

tr tr

5

tr tr

10

15

20 tr. tr.

25

30

35

40

tr

45

50

55

60

Grave

5

Allegro

20

25

30 tr tr

35

40

tr
tr

45

50

55

85

90

95

100

105

110

115

120

125

130

7

Stranensky

(vor 1800)

Parthie F dur für zwei Oboen zwei Klarinetten, zwei Hörner und zwei Fagotte

Allegro con spirito

vor 1800

Oboe Primo
Oboe Secondo

Clarinetto Primo in B
Clarinetto Secondo in B

Cornu Primo in F
Cornu Secondo in F

Fagotto Primo
Fagotto Secondo

dolce

25 p p p p 30 p p

p cresc. 35 cresc. cresc. cresc. cresc. cresc. f f f f f 40 p p p

p p p p 45 p p p p p

f f f f f 50 f f f f f f dolce tr p p p 55 p

90 95

100 dolce 105

110

115 120

Menuetto

Andantino

Trio

(Solo)

Menuetto da Capo

Adagio

Finale

Allegro

Allegro Da Capo senza repet.
sin' al Segno e poi la Coda

Coda

Fine

8

Johann David Schwegler

‹1759–1817›

Quartett Es-dur für zwei Flöten und zwei Hörner, op. 3, 2

1806

Allegro non troppo

Flauto Primo

Flauto Secondo

Corno Primo in Es

Corno Secondo in Es

dolce

dolce

dolce

dolce

dolce

dolce

dolce

dolce

55 sf sf sf dolce 1. 2.
sf sf sf sf dolce sf
sf sf sf dolce dolce

dolce 60 sf p
dolce p sf sf sf p
dolce dolce p p sf sf sf sf sf sf p

65 dolce dolce 70
sf sf sf dolce dolce
sf sf sf sf dolce dolce dolce

rinf. sf 75 sf sf
rinf. sf sf sf
rinf. rinf. sf sf

sf p man_can_do 80 p 85
sf p man_can_do p p
sf p man_can_do f assai f assai
sf man can - do p f assai f assai

p f sf dolce rinf. dolce p dolce

125
sf
dolce
130
135
dolce
sf
140
tr
145
p

150

sf sf p dolce

155

f

160

p

165

170

sf sf dolce pp

Andante sostenuto

dolce

sf p

5

dolce

10

15

20

ten.

ten.

25

sf p

sf p

sf p

30

sf

sf

35
sf p sf sf p p sf sf

40
sf p p p ten. ten. sf p sf sf p

45
tr sf sf dolce dolce dolce dolce

50
pp pp pp ten. ten. ten. dolce dolce sf p sf p sf p

55
sf p sf p sf p sf p dolce dolce dolce dolce

60

65 70

pp

dolce assai

pp

pp

Tempo di Menuetto ma non presto

dolce

p dolce

p

5

dolce

dolce dolce

dolce

10 15

sf sf sf sf sf sf

dolce

dolce dolce

dolce

20

sf sf sf sf sf sf sf

p p

sf sf sf sf

dolce assai

dolce

f assai mancando p f assai mancando p f assai mancando f assai mancando p p p p p sf sf

sf sf sf sf

sf sf sf sf sf sf p cresc. cresc. p sf p sf p cresc. sf p sf p cresc.

sf sf f sf f sf f p p f p p dolce

f f f f assai f assai sf

105 110

mf *sf* *p* *mf* *mf* *mf*

115

f assai *f* assai *f* assai *f* assai

120

dolce dolce dolce *p* *sf* *sf*

125 130

sf *sf* p *p* p

135

piano assai piano assai piano assai piano assai

9

Franz Danzi

⟨1763–1826⟩

Quintett e-moll für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott, op. 67, 2

1824

Allegro vivo (𝅗𝅥. = 54)

Flauto

Oboe

Clarinetto in A

Corno in E

Fagotto

p p p p f f f f

p p p

> > cresc. cresc. cresc. cresc. f f f f f p p p p

dolce

1 2 3 4 5 6 7

1 2 3 4 5 6 7 p

75 8 9 10 80

f

85 90 95

100 105

p p p p

110

cresc. cresc. cresc. cresc.

f f f f f

p

115 120

pp pp pp pp

p

125 130

dolce

p p p

1 2 3 4 5 6

1 2 3 4 5 6 7

7 8 8 9

135

140 145

f

150 155

160 165

p *dolce*

170 175

p *dolce*

1 2 3

1 2

180 185

3 4 5 6 7 8 9

4 5 6 7 8 9 10

190

f *f* *f* *f* *f*

195

200

205

p

210

p *p* *p*

215

cresc. *cresc.* *cresc.* *cresc.*

220

f (3) *f* *f* *f* (3) *f*

(3) (3)

225

Larghetto (𝅗𝅥 = 69)

dolce

dolce

dolce

dolce

p

f

f

f

f

f

p

p

p

p

p

sf

sf

sf

sf

dolce

p

p

p

(3)

25

tr 30

f p

35

decresc.

40

dolce

dolce

Minuetto

Allegretto (♩. = 66)

Trio

35 dolce p dolce p simile 40

45 p p 50

55

60 p 65

M. D. C.

Allegretto (𝅗𝅥 = 66)

115 120

125 130

135 140

145

190

(3) (3)

195 p 200 f f f p p p

205 p 210 f p p p

215 220 sf sf f f ff ff ff ff

cre - scen - do

cre - scen - do

cre - scen - do

Kritischer Bericht

1

Andreas Berger, *Canzon octavi modi* ⟨S. 3⟩. Berger, geboren ⟨um 1580?⟩ im meißnischen Obersachsen ⟨daher „Misnicus", „Dolsensis" = aus Döltzschen bei Dresden?⟩, ist um 1608 bis 1610 in Stuttgart als Württembergischer Hofmusiker ⟨Tenorist und „feiner" Komponist⟩ nachweisbar und hat vermutlich auch in Nürnberg und zumal Augsburg gelebt, schrieb geistliche und weltliche Chöre. Eitner, Quellenlexikon 1, 457.

I. Quelle ⟨Druck in Stimmen⟩: *Threnodiae Amatoriae.* | *Das ist:* | *Newe, Teutsche Weltliche* | *Traur= vnd Klaglieder /* *nach art* | *der Welschen Villanellen, mit* | *Vier:* | *Deßgleichen ein schöner Dialogus vnd* | *Canzon mit acht Stimmen /* | *Durch* | *Andream Berger Misnicum:* | *Fürstl. Würtembergischen Musicum* | *Aulicum Componirt vnd in* | *Truck verfertiget.* | . . . | *Getruckt zu Augspurg / durch Johann* | *Schultes / Anno 1609.* — Vier Stimmbücher in Kleinquart. Berlin, Preußische Staatsbibliothek, Mus. ant. pract. B 472 ⟨außerdem vorhanden in Liegnitz und zwei Stimmen im Britischen Museum⟩.

Auf die Widmungsvorrede ⟨an „Burgermeistern vnnd Rath . . . Nürnbergk", vom „Sontag Jubilate. Anno 1609"⟩ und ein Gedicht zum Lobe Bergers ⟨von Pastor Iacobus Francus⟩ folgen 15 Lieder, den Schluß bilden Dialogus ⟨XVI⟩ und Canzon Octaui modi [hypomixolydisch], 8. voc. XVII. ⟨so nach Register⟩. Überschrift: XVII. ⟨fehlt Bassus I⟩ CAnzon octaui modi. Seiten siebenzeilig. Vom „Chorus primus ab 8" stehen im Heft Cantus je l. Cantus, r. Tenor, im Heft Altus je l. Altus, r. Bassus, vom „Chorus secundus ab 8" im Heft Tenor je l. Tenor, r. Cantus, im Heft Bassus je l. Bassus, r. Altus ⟨Seitenüberschriften teils Canzon 8. vocum, teils Chorbezeichnung⟩.

II. Anmerkungen: Zwecks Besetzung mit Bläsern werden von den „Chören" oder „Stimmwerken" der Zeit heute am ehesten Blockflöten in Betracht kommen oder als Behelf für Diskant und Alt Oboen ⟨Alt II Takt 113 bis b herabgehend⟩, für Tenor Englischhörner, für Baß Fagotte.

Die gut gearbeitete, in der Art der venezianischen Gardanodrucke gehaltene Vorlage hat keine Taktstriche, Langwerte mußten deshalb an mehreren Stellen zerteilt werden ⟨▭ = 𝅝⁀|𝅝 usw.⟩. Die auffälligen „Querstände" gehören meist zum Stil ⟨Takt 8 fis-f, Takt 51 h-b usw.⟩, anders dürfte es stehen Takt 55, Takt 91 und wohl auch Takt 142 ⟨überwiegen des h vor b⟩. Takt 101 und Takt 106 erscheint im Cantus ♭ ratsam.

Takt 28: Altus I letztes Viertel irrig doppelt.
50: Tenor II zweimal g statt a.
58: Tenor II erste Halbe e^1 statt wohl g^1.
65 und Takt 70: Vorahnungen des Barock-Echos!
98 bis Takt 118: Proportio tripla, mit 3 bezeichnet, die Noten wurden hier auf ein Viertel verkürzt ⟨▬ = 𝅗𝅥⟩.
112: Tenor II Halbe ⟨Brevis⟩ c^1 statt wohl d^1.
119: Altus II fehlt Note ⟨auch g^1 wäre denkbar⟩.
120: Cantus I und Altus I „falsche" Quinten.
144: Schlußnote in fünf Stimmen schon Takt 143.

2

Matthias Spiegler, *Zwei Instrumentalcanzonen* ⟨S. 10⟩. Spiegler, aus Markdorf nördlich des Bodensees stammend ⟨geboren um 1590?⟩, wirkte etwa seit 1624 als Organist und Director musices am Münster zu Konstanz, schrieb Generalbaßmotetten und Verwandtes. Eitner, Quellenlexikon 9, 226.

I. Quelle ⟨Druck in Stimmen⟩: *OLOR SOLYMÆVS* [Schwan von Jerusalem] | *NASCENTI IESV,* | *MORITVRVS IPSE,* | *PRÆCINENS* | *SEXAGINTA MODVLATIONVM* | *SELECTARVM CHORO* | *ACCINENTE* | *I. II. III. IV. VOC:* | *PHONASCO R: DOMINO MATTHIA SPIEGLER MARCKDORFFIO.* | *R^mo ET ILL^mo PRINCIPI* | *CONSTANTIENSI EPISCOPO, &c.* | *à Sacris* | *Aulicaeq; Musicae Praefecto.* | . . . | *RAVENSPVRGI* | *Typis Ioannis Schröteri, Anno 1631.* — Sechs Stimmbücher in Hochquart. Breslau, Stadtbibliothek, Mus. 700, in altem Pergament, abgesehen von CANTVS PRIMVS ⟨außerdem vorhanden bei Proske-Regensburg⟩.

Nach der Widmungsvorrede Spieglers in sehr gedrechseltem Latein ⟨an Johannes, Bischof von Konstanz, datiert Marisburgi 2. Februarij Anno M. DC. XXXI.⟩ 56 „Modulationes", „Canciones" oder „Motect." benannte Sätze, die als „geistliche Konzerte" der Viadana-Nachfolge erscheinen ⟨zum Teil mit Instrumenten⟩, und zuletzt vier Instrumentalstücke ⟨Bezeichnung nach Index⟩: Canzon à 2. Violini ⟨Tempi: Allegro - adagio - Prestissimo - adagio - allegro⟩, Canzon à 2. Cornetino e Fagotto, Canzon à 3. 2 Violini, ô Cornetini, e Fagotto, Capriccio à 3. 2 Violini, ô Cornetini, e Fagotto ⟨Tempi: Allegro – adagio - Presto – adagio⟩. Wir bringen unter a⟩ das zweite, ausdrücklich bläserische, und unter b⟩ das dritte, das - wie das vierte - zwischen Geigen oder Zinken die Wahl läßt. Überschriften ⟨mit kleinen Abweichungen über jeder neuen Seite⟩: a⟩ Canzon A 2 Cornetino, e Fagotto, b⟩ Canzon A 3 Doi Violini, o Cornetti, e Fagotto. Seiten acht- bis zehnzeilig. Für a⟩ steht Cornetino im Heft „Cantus primus" S. „68"–„70" ⟨in Wirklichkeit 67–69, Titel und Vorwort nicht mitgezählt⟩, Fagotto in „Bassus" S. 33–36, Bassus Ad Organum hier S. „65"–„66" ⟨66–67⟩, für b⟩ Violino [nur so] primo in „Cantus primus" S. „71"–„73" ⟨70–72⟩, Violino secondo in „Cantus secundus" S. 34–35, Fagotto in „Bassus" S. 36–37, Bassus Ad Organum hier S. „67" ⟨68⟩ ⟨die Hefte „Altus" und „Tenor" enthalten nur Vokales⟩.

II. Anmerkungen: Zwischen „Cornetto" und „Cornet⟨t⟩ino" ist kein Unterschied, gemeint ist beide Male der kleine Zink, das Kesselmundstück-Instrument mit Grifflöchern, das in a⟩ den Umfang e^1–d^3, in b⟩ — falls für die Geige benutzt — den Umfang e^1 ⟨primo fis^1⟩ — c^3 aufzuweisen hat und heute behelfsweise durch die Oboe „anzudeuten" wäre. Der hier nötige Generalbaß, des kirchlichen Zwecks wegen der Orgel zugedacht, kann auch auf einem beliebigen Cembalo gespielt werden.

Der Druck ist sorgfältig, mit schönem Satzspiegel. Mit Tinte wurden ⟨vom Verleger?⟩ eingefügt: die Taktstriche ⟨unregelmäßig, meistens nur jeder zweite der Übertragung, deshalb mitunter zu teilen 𝅝 = 𝅗𝅥⁀|𝅗𝅥, 𝅗𝅥 = 𝅘𝅥⁀|𝅘𝅥⟩, einige Versetzungszeichen ⟨trotzdem bleiben Zweifel⟩ und die dritte Fahne der 32stel-Noten ⟨weil der Drucker vermutlich diese neuartige Type noch nicht hatte⟩. ♯ ⟨x⟩ steht gelegentlich unter der betreffenden Note. Generalbaßzeichen ⟨an anderen Stellen auch mit Tinte ergänzt⟩ fehlen in a⟩ und b⟩ außer dem Fall b⟩ Takt 37, also sind manche Klänge mehrdeutig. a⟩ hat keine Tempovorschriften. Beachtenswert, doch noch nicht zu verallgemeinern in a⟩ die frühen Zeugnisse des Legatos ⟨Takt 9, 29, 66⟩. Reibungen der Durchgangsnoten und gelegentliche Querstände stilbedingt.

Zu a⟩: Takt 67: Vorschrift zu Beginn $\frac{2}{3}$:‖: ⟨ ‖: wegen des Anschlusses ans Taktende⟩.
114: ♯ vor c^2 als fortgeltend angenommen, obwohl beim Sechzehntel nicht wiederholt.
117–118: Cornetino und Fagotto Takt 117 Vorschrift $\frac{2}{3}$, am Taktende :‖:, Fagotto [Notenbeispiel] ⟨der Rückleitung wegen geändert, Bassus ist lückenhaft⟩. ⌈1.⌉ und ⌈2.⌉ fehlen.

Zu b): Takt 1: Allegro fehlt secondo.

11: primo h^1 statt d^2, Bassus erste Halbe e, verbessert durch ♯.

37 (–38): Bassus [Notenbeispiel], wohl zu verstehen [Notenbeispiel].

51: Vorschrift zu Beginn $\frac{3}{2}$:||:, doch fehlt :||: in zwei Stimmen (||: wegen des Anschlusses ans Taktende, vgl. a) Takt 67).

100: secondo Pause statt des zu erwartenden c^2 𝅝.

106 und Takt 109: Allegro und Presto fehlen.

109–110: Takt 109 Vorschrift $\frac{3}{2}$, am Taktende :||:, in allen Stimmen nur die ganze Note. [1.] und [2.] fehlen (vgl. a) Takt 117–118).

3

Johann Heinrich Schmelzer, *Drei Stücke zum Pferdeballett* (S. 19). Schmelzer, geboren um 1623 in Wien (?), war dort seit 1649 Geiger in der Hofkapelle, seit 1671 Vizekapellmeister (1673 geadelt) und seit 1679 Kaiserlicher Hofkapellmeister und starb Anfang 1680 zu Wien; er komponierte Kirchenmusik, Streicher- und Bläsersonaten und vor allem seit 1655 zahlreiche Ballettmusiken zu Festlichkeiten und Opernaufführungen des Hofes. Eitner, Quellenlexikon 9, 33–34. Vgl. Paul Nettl: „Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts" in: Studien zur Musikwissenschaft, Achtes Heft, Wien 1921, S. 45–175 (Beihefte der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich"; hierin, bearbeitet von Nettl, XXVIII. Jahrgang, 2. Teil [Band 56]: *Wiener Tanzmusik*...: Johann Heinrich Schmelzer..., Wien 1921).

I. Quelle (Druck in Partitur): *ARIE | PER IL | BALLETTO | A | CAVALLO. | Composte dall | Gioanne Enrico Schmelzer, Musico di Camera | di S. M. C.* Das Werk ist in etwa zehn Bibliotheken erhalten. Vom Titel ist auch eine etwas veränderte Fassung nachweisbar – für die Festbuchbeilage gewählt – mit Holzschnitt und der Nennung des Verlegers: *IN VIENNA D'AVSTRIA, | Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte, l'Anno 166 (7).* (vgl. Emil Bohn, Bibliographie der Musik-Druckwerke... Breslau..., Berlin 1883, S. 389). Benutzt wurde das Exemplar der Ratsschulbibliothek Zwickau-Sachsen, aus dem hervorgeht, daß die Partitur hauptsächlich als Notenerläuterung zum genauen Bericht über das Pferdeballett gemeint war.

Sie ist hier eingefügt in den Sammelband: *PHILEMERI IRENICI ELISII | Continuatio XIV. | DIARII EUROPÆI | ... | Oder: | Täglicher Geschichts-Erzählung | Funffzehender Theil / | ... | Franckfurt am Mayn / | In Verlegung Wilhelm Serlins / Buchhändlers / 1667* (Signatur XXXIX, II, 12; in altem Leder). Zwischen Hauptteil (samt Register) und zwei Anhängen über staats- und kirchengeschichtliche Ereignisse steht als erster „Appendix" die Schilderung der „Kayserl. Beylagers Festivitäten" zur Hochzeit Leopolds I. und der Infantin Margarita von Spanien: des Empfangs, des Feuerwerks und dann der – dieser Quelle öfters nacherzählten (vgl. Nettl S. 47) – Tanzhandlung auf dem Burgplatz „Siegs-Streit und Der Lufft und deß Wassers Freuden-Fest und Ballet zu Pferd ... Wien, am 24. 14. [doppelter Kalender] Januarii, 1667", italienisch „La contesa dell' aria e dell' acqua", als Turnier verfertigt von Francesco Sbarra, die Tanzeinlagen komponiert von Schmelzer, die sonstige Musik von Antonio Bertali. Der Verdeutlichung dienen dreißig Kupfertafeln (vgl. Bildbeigabe S. IX) und die zehn Blätter der Partitur, von denen es im abschließenden „Bericht für den Buchbinder" heißt: Die Musicalischen Stücke können zu letzt am Ende der Festivitäten mit beygefüget und zusammen gelegt werden.

Blatt des Titels (kurze Form) im Format des Hauptwerkes (20,3 cm hoch, 16,5 cm breit), Rückseite leer; dann in verschiedenem Format (20,5 bis 31,5 cm hoch, 18,5 bis 19 cm breit), verschieden gefaltet, 20 ungezählte Seiten mit Bogenvermerken O bis S (der Textteil reicht bis N), 10 Seiten unbedruckt, auf S. 2–3, 6–7 usw. paarig mit drei bis fünf Gesamtsystemen fünf Tanzstücke: Corrente per l'Intrada di S. M. C. & di tutti i Cavaglieri. Con Trombe & Timpani, Giga per Entrata de i Saltatori, e per molte altre figure. Cō Viol. & Clar. [die zwei Trompeten mit Beisatz *Clarin.* und die fünf Streicher mit Beisatz *Viol.* als getrennte Gruppen behandelt]; Follia per nuovo ingresso de i Saltatori, & altre operazioni de Cavalli. Con Trombe & Timpani; Allemanda per gl'intrecci [intreccio = Verwicklung] e figure di passegio grave introdotto da S. M. C. e Cavaglieri. Con Viol. [fünf Streicher]; Sarabanda per termine del Balletto. Con Trombe & Timpani. Wir bieten Courante, Follia (Folie) und Sarabande als bezeichnend reine Trompetenmusik, während Gigue (an zweiter Stelle!) und Allemande (an vierter!) den von Nettl veröffentlichten Beispielen durchaus ähneln. Einen ungenauen Abdruck aller fünf Sätze brachte schon 1914 Egon Wellesz: (Sitzungsber. Akademie Wien, Philos.-Hist. Klasse, 176/5, S. 74–84; vgl. dort auch S. 4, 31, 51–62).

II. Anmerkungen: Die Trompeten sind unbenannt (Zählung vom Herausgeber); nach zeitgenössischer Lehre heißen die verwendeten Register von oben nach unten „1." und „2. Clarin", „Principal", „Mittel-Stimm", „Faul-Stimm" und „Grob-Stimm" oder dergleichen, wozu noch eine Oktave unter dem c von „Grob" die „Flattergröbe" als siebente Stimme kommen könnte. Vgl. *Trompeterfanfaren*... Herausgegeben von Georg Schünemann, Reichsdenkmale Band 7, Kassel 1936, S. 65–66 und S. 73 (zu der dort gebrachten „Hof-Fest- und Spielmusik des 17. Jahrhunderts" sei in unseren Nummern 3 und 4 a)–b) eine Ergänzung geliefert). Die in Quinten (c–g) gestimmten Pauken folgten der sechsten Trompete, „gleichsam außwendig" mit den angemessenen „Streichen" und Wirbeln (Schünemann S. 75, nach Daniel Speer); manchmal übernahmen sie den sechsten Part wohl sogar allein, denn im „Appendix" ist bald von „sechs Hungarischen Trompetern", bald von „fünff Trompetern und einem Heer-Päucker" die Rede. Die Tonart der damaligen Trompeten war C-dur, doch sind, zumal im Hinblick auf die D-Clarini des späteren Barock, auch andere Stimmungen möglich. Der Generalbaß scheidet für diese drei Stücke aus.

Der Druck nimmt als Partitur in seiner Umgebung eine Sonderstellung ein. Die Taktstriche samt den Zeichen :||: (nur durch die Einzelsysteme) gliedern das etwas unscharfe Typenbild; sie werden am Zeilenende gelegentlich durch den „Kustos" vertreten. Schlußfermaten über jedem Einzelsystem. Den Stücken ist das echoartige Anhängsel der beiden „Clarini" gemeinsam, wodurch bei der Courante reizvolle Siebentakter entstehen (Gigue und Allemande arbeiten mit p als wirklichem Echo).

Zur Courante: Taktvorschrift ¢ $\frac{3}{2}$.

Takt 11: III dritte Note e^1 statt vermutlich g^1.

Zur Follia: Der „neue" Eintritt der Springer bezieht sich auf die vorhergehende Gigue.

Taktvorschrift C 3.

Takt 2: III zuerst ♩ 𝅗𝅥 statt 𝅗𝅥 ♩.

9: I zwei erste Viertel d^2 statt c^2.

Zur Sarabande: Taktvorschrift C $\frac{3}{2}$ (also abweichend von Courante).

4

Daniel Speer, *Sieben Bläserstücke aus Neugebachene Taffel-Schnitz* (S. 21). Speer, geboren Oktober 1636 zu Breslau, unternahm weite Reisen, wirkte in Stuttgart und seit 1675 als „Stadtpfeifer", seit 1680 als Kantor und – nach einer Zwischenzeit der Gefangenschaft, 1688–1690, und der Tätigkeit in Waiblingen, 1690–1693 – dann auch als Organist in Göppingen (Württemberg), wo er am 5. Dezember 1707 starb, komponierte kirchliche Konzerte, Choralsätze, ein Musikunterrichtsbuch und außer den „Taffel-Schnitz" noch zwei andere Quodlibet-Werke, in denen wie in mehreren Musikromanen und Kampfschriften Scherz, geselliger Spott und Satire walten. Eitner, Quellenlexikon 9, 221 (überholt). Vgl. Hans Joachim Moser, Corydon, I. Band, Braunschweig 1933, S. 67–77.

I. Quelle (Druck in Stimmen): *REcens FAbricatus LAbor* [Solmisationssilbenscherz, vielleicht DFA = Daniel falso Asne], | *Oder* | *Neugebachene* | *Taffel-Schnitz* / | *Von* | *Mancherley lustigen Rencken und Schwencken* / | *zusammengestickt* / *mit Noten außgespickt* / *und under frölische* | *Compagnien geschickt* / *damit ihnen Essen und Trincken* / *und denen* | *darbey aufwartenden Musicanten die Spendage desto* | *besser zu statten kommen möge.* | *Mit 1. 2. 3. Singstimmen* ... | *Item* | *Etliche Stücklein mit unterschiedlichen Instrumenten* / *insonderheit* | *vor die Kunst-Pfeiffer* / *zum Auffwarten bequem.* | *Mit* | *Trompeten* / *Cornetten, Trombonen und Fagotten, samt einer Party mit 5.* | *Violen, kurtz und leicht in anmuthiger Harmoni, zur zuläßigen* | *Ergötzligkeit herauß gelassen.* | *So dann* (einem) *appendice* ... | *Der Frantzösische Author ist sonst in Teutschland* | *wohl bekandt.* | *Asne de Rilpe.* | ... | *Gedruckt Anno 1685* [in Frankfurt am Main]. – So nach Violino Primo, einige Abweichungen im Basso Continuo, worin alter Namenszug „Broßard". – Sieben Stimmbücher in Hochquart Paris, Bibliothèque Nationale, Vm 7. 36 (einzig dort erhalten), hiernach Faksimile des vollständigen Titels (Tenor-Heft) im Katalog von J. Ecorcheville, Vol. VIII, Paris 1914, S. 68. Benutzt wurden Photokopien des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung (Nr. 21).

Das im Violone-Heft gegebene Vorwort (Photokopie Blatt 130) „An den Hochgeehrten Music-Freund" sagt, der Verfasser habe auf seinen „gethanen Reisen" (vgl. Lebensabriß) bemerkt, daß „die Allzukünstlichsten oder vielstimmigen Stuck zu den meisten lustigen und Compendiösen Compagnien" aus Mangel an „perfecten Leuthen" und wegen übermäßiger Länge „beym Aufwarten, sonderlich wo etwan im Trunck Zuspruch geschicht", nicht taugten, er habe deshalb „das Medium in acht genommen" und geringstimmige knappe Sätze „wie auch kurtze lustige Instrumental-Stücklein" „zum bequemsten Gebrauch herauß lassen wollen", „gleichsam zur Prob". Weiteres könne folgen, weil er „viel und sonderlich vor die Kunstpfeiffer auch mit Zincken und Posaunen schon in der Partitur" habe. – Das Generalbaß-Heft bringt einleitend anderes Beiwerk (Blätter 162–164): eine Widmung an Johann Wilhelm Nagel, „Wol-meritirten Zinkenisten ... Stuttgard", und an vier andere Zinkenisten in kleineren Städten, ein Dankgedicht Speers mit Erklärung des Decknamens (Asne de Rilpe = „anagrammisiret" Daniel Speer) und mit den autobiographischen Zeilen

So wisset dann: Ich war auch weiland eures gleichen [also Zinkenist] /
Da ich / als gut g *Esell* das Lande must außstreichen /
Ich war der Music-Kunst vor allem zugethan /
Biß ich der Cantorey mich hab genommen an.,

Huldigungsgedichte und -zitate von sieben Verehrern Speers. Die Nummern 1 bis 12 sind vokal mit zwei Geigen („meistens ad placitum") und Generalbaß, in Nummer 20–21 sind zwei Geigen und ein Fagott, in 22–23 zwei Geigen und eine Posaune benutzt, 24 ist (nach einer Sonata) die „Party" mit fünf Violen, 25 ein Anhang. Dazwischen die wichtigen sieben rein bläserischen Stücke, betitelt nach dem Index des „Tractätleins" (am Schluß des Generalbaß-Heftes vor den „Errata", Blatt 195): 13. 14. [= a) b)] Stuck mit 6. Trompeten / oder Zincken Posaunen, 15. 16. [= c) d)] Stuck mit 2. Cornett. 3. Tromb., 17. [= e)] Stuck mit 4. Tromb. [der hier für sich vorhandene, den Part der vierten Posaune vereinfachende Generalbaß also nicht gezählt], 18. 19. [= f) g)] Stuck mit 1. Cornett. 3. Tromb. – Nach dem Index ein „Notamen": Die Musiker sollen sich die Stimmen nach Bedarf zureichen, es sei „kein Stuck stärcker als à. 5" [mit Ausnahme von a) und b)!], und die Heftverteilung bezwecke, daß „die Partes am Pappir fast in eine gleiche kommen". Die Namen der Hefte (drei Vokalstimmen [ohne Diskant], Violin(o) I. und II., Violone und Baßo Continuo, diese beiden Hefte im Notenteil genau gleich: a)–b) unbeziffert, c)–g) beziffert) haben demnach nur Ordnungswert, außer dem Generalbaß für c) bis g). Überschriften (mit kleinen Unterschieden) und Verwertung der Seiten (acht- bis elfzeilig – vgl. Bildbeigabe S. IX –, nach der Zählung des Druckes):

a) 13. Aufzug. à. 6. Trompeten. Diese nicht numeriert, I. in Viol. II S. 13, II. in Alt S. 16, III. in Viol. I S. 15, IV. in Tenor S. 20, V. in Baß S. 19, VI. in Violone-Continuo S. 22,

b) 14. [Zahl fehlt in Baß] Aufzug. à. 6. Trompeten. Ebenso, I. in Viol. II S. 13, II. in Alt S. 17, III. in Viol. I S. 15, IV in Tenor S. 20, V. in Baß S. 19, VI. in Violone-Continuo S. 22,

c) 15. Sonata. à. 5. 2. Cornetto. 3. Tromb. Die Instrumente nicht einzeln bezeichnet (auch in d)–g) nicht), doch ergibt sich: Cornetto I. in Viol. II S. 14 (irrig „15"), II. in Alt S. 17, Trombone I. in Tenor S. 20–21, II. in Viol. I S. 15, III. [= Generalbaß] in Violone-Continuo S. 22–23,

d) 16. Sonata. à. 5. 2. Cornetto. 3. Tromb. Es ergibt sich: Cornetto I. in Baß S. 19, II. in Viol. I S. 16, Trombone I. in Viol. II S. 14 („15")–15, II. in Alt S. 17–18, III. [= Generalbaß] in Violone-Continuo S. 23,

e) 17. Sonata. à. 4. [Alt „1."!] Tromb. Es ergibt sich: Trombone I. in Viol. I S. 16–17, II. in Tenor S. 21–22, III. in Alt S. 18 bis 19, IV in Viol. II. S. 15–16, Generalbaß in Violone-Continuo S. 24,

f) 18. Sonata. à. 4. 1. Clarin. ò Cornetto. 3. Tromb. Es ergibt sich: Clarino ò Cornetto in Viol. I S. 17, Trombone I. in Viol. II S. 16, II. in Alt S. 19–20, III. [= Generalbaß] in Violone-Continuo S. 24–25,

g) 19. Sonata. à. 4. 1. Cornetto. 3. Tromb. Es ergibt sich: Cornetto in Alt S. 20, Trombone I. in Viol. II S. 16–17, II. in Viol. I S. 18, III. [= Generalbaß] in Violone-Continuo S. 25.

II. Anmerkungen: a) und b) haben mit der Teilung in zwei lebhafte „Clarini" und in vier bedächtigere Unterstimmen sowie mit der Schlüsselwahl fast das gleiche Aussehen wie die Ballettstücke Schmelzers (3), nur daß V. zum g das c^1 hinzunimmt und IV. sich an das durch Nachlassen des Naturtones c^1 halbwegs mögliche h wagt. Zu den Namen der „Stimmen" vgl. bei Schmelzer. Da laut Index Zinken oder Posaunen chorisch an die Stelle der Trompeten treten dürfen, ist allerdings entgegen dem „heroischen" Zweck Schmelzers eine Rangmischung erreicht, die gerade durch die Privilegien der Hoftrompeter verhütet werden sollte.

c) bis g) benutzen je nachdem die den Kunstpfeifern gemäßen hohen Zinken und Alt-, Tenor- und Baßposaunen. f) verlangt im Hinblick auf die bloß verwendete Clarin-Oktave hohe Trompete oder Zink und bietet für heute die Erlaubnis, nötigenfalls bei Speer überall Trompete (bis h^2!) statt Zink zu wählen. Ausfüllung des Cembalo-Generalbasses (als Linie in e) beliebig zu besetzen, etwa mit Fagott, und an Trombone IV. nur lose angeschlossen, sonst mit der tiefen Posaune zusammengehend) ist für die fünf Sätze wünschenswert, doch bei „Freiluftmusik" vielleicht zu entbehren. — Für die „Instrumental-Sachen" verlangt Speer im Vorwort einen „Mittelmäßigen Tact" (für Vokales einen langsamen). Brauchbarer Typendruck, dessen gröbere Fehler schon vom Verfasser unter „Errata" (am Ende des Generalbaß-Heftes, Blatt 196) als „unverhofft eingeschlichen" berichtigt worden sind — für c) bis g) acht solcher Irrtümer —, z. B. ist zu c) Takt 12 Cornetto II., wo letzte Noten g^1 und a^1, vermerkt: „Soll die 17. Not [der Zeile] im b. [= h] die 18. im c. stehen". Die Generalbaßzeichen nicht immer genügend, manchmal etwas nach rechts verschoben (bei tiefen Stellen der Melodiestimmen mußten die Akkorde höher gelegt werden, als die Regel will). Taktstriche in den Ober- häufiger als in den Unterstimmen, bei Kadenzen gern noch fehlend (so e) Takt 22—23, Generalbaß 𝅝 statt 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥), in a) nur aller sechs Viertel, doch stehen am Schluß der Sätze in jeder Stimme die durchaus richtigen Taktzahlen 16, 5, 38, 52, 47, 34, 24. Speer, dessen Werk ja bereits im Titel auf gesellige Tafelmusik abzielt, ist liebhaberisch unbekümmert in der Frage der klanglichen Härten (d) Takt 2), der übermäßigen Intervalle (d) Takt 17, e) Takt 25) und zumal der „Parallelen" (Oktaven c) Takt 34—35, Takt 37 usw., Quinten — besonders bei Kadenzen — c) Takt 13, Takt 36 usw.).

Zu a): Das Stück ist in Speers besagtem Lehrbuch („Grundrichtiger ... Unterricht", Ulm 1687) ebenfalls enthalten und hiernach von Schünemann a. a. O. — vgl. zu Schmelzer (3) — S. 65—66 abgedruckt worden, aber dort fehlt Takt 6 (Versehen?), die Führung der Stimmen ist dort, mit Wiederholungszeichen auch vor Takt 13, etwas anders, in V. und VI merklich ruhiger, und vor allem vermeidet IV. dort den Ton h. Taktvorschrift ₵ 3/4.
Takt 8 und Takt 16: Auftakt nicht berücksichtigt.
16: Unter Schlußstrich bei IV ein Bogen, vielleicht als Fermate zu deuten.

Zu b): Taktvorschrift ₵ ist als 4/4 zu verstehen, ebenso in c)—g).
Takt 2 und Takt 4: V vorletzte Note irrig Sechzehntel statt Achtel.
5: Wohl Echo, vgl. a) Takt 6 und Takt 14 und besonders die Abschlüsse Schmelzers (3). Unter Schlußstrich Bogen wie a) Takt 16.

Zu c): Takt 24 und Takt 28: Echo.
25 bis Takt 27: Trombone III wird bei 𝄞 pausieren („basso seguente").
27: Basso 4 über der Note.
31: Trombone I letzte Note auch ♯ cis^1 denkbar, doch sind Versetzungszeichen in der Musik dieser Zeit möglichst bald zu widerrufen.

Zu d): Takt 4 usw.: Basso mehrfach über d ein ♯ (zu entbehren oder statt Ziffer 3).
6—10: Trombone III wird pausieren (Tenorschlüssel, vgl. c) Takt 25 bis Takt 27).
10: Trombone II vor e irrig ♯.
21: Taktvorschrift 3/2, die Noten bis Takt 51 wurden also auf die Hälfte verkürzt.
35: Trombone II erste Note mit ♯♯.

Zu e): Takt 17: Basso 6 ♭ statt 6/♭.
18: Trombone III und Basso statt ♮ noch ♯, ebenso Takt 33 Basso.
33: Trombone II fünfte Note a statt (♮) h.

Takt 36: Trombone II zuletzt ♭, ebenso Takt 44 Trombone IV, Takt 27, Takt 39 und Takt 41 Trombone II und Takt 42 Trombone III zuletzt ♮ h zu vermuten (ähnlich Trombone II Takt 11 usw.), vgl. Hinweis zu c) Takt 31.
47: Trombone III 𝅝 statt 𝅗𝅥.

5

Johann Georg Christian Störl, *Sechs Sonaten für Zink und drei Posaunen* (S. 32). Störl, geboren am 14. August 1675 zu Kirchberg an der Jagst, lernte in Stuttgart, Nürnberg (bei Pachelbel), Wien und Italien, war Hoforganist und -kapellmeister und (seit 1707) in angesehener Stellung Stiftsorganist und -kapellmeister zu Stuttgart, wo er 1719 starb, schrieb Kantaten, geistliche Arien, viele Choralsätze und einige Klavier- und Kammermusik. Eitner, Quellenlexikon 9, 296—297.

I. Quelle (Handschrift in Stimmen, Eitner irrig „in P[artitur]"): Ohne eigene Überschrift, vier sechsseitige Stimmen in Kleinquart. Berlin, Preußische Staatsbibliothek, angehängt an Mus. ant. pract. R 280 als an das Hauptwerk: Gottfried Reiche, Vier und zwantzig | Neue | Quatricinia, Leipzig 1696 (diese neu herausgegeben von Adolf Müller, Dresden 1927). Beides nur in Berlin erhalten. An den Reiche-Druck (gezählt 1 bis 24, Vorrede im Cornetto-Heft, auch über geplante fünfstimmige Sätze) schließen sich unmittelbar, fest angebunden, die sechs mitgeteilten Stücke Störls mit den Nummern 25 bis 30 [= a) bis f)] an, geschrieben wohl — weil etwas fehlerhaft — von einem Stadtpfeifer für den eigenen Gebrauch. Bezeichnung zu 25: In Reiches Heft *Cornetto* „25. Sonata. à 4. Cornet. J. G: C. Störl:", in Heft *Alto Trombono* „25. Alto Trombono. Sonata. à 4.", in Heft *Tenore Trombono* nur „25. Sonata. à 4.", in Heft *Basso Trombono* „25. Sonata. à 4. J. G. C. Störl:" und darunter nochmals „Sonata.". Die übrigen Stücke heißen im allgemeinen „Sonata. à 4." außer Basso 26 und Tenore 27 und 30 (fehlend) und Alto 30 (nur „Sonata."). Auf jeder Seite (acht- bis neunzeilig) eine Stimme eines Satzes, Papier mit Wappen-Wasserzeichen. Der Untertitel für den (stets in der Taktart selbständigen) zweiten Teil ist für 27 (c)) mit „Chaconna" nur in Cornetto und Basso, für 30 (f)) mit „Fuga" nur in Cornetto und Alto zu finden (auch der zweite Teil von a) und — sehr knapp — von e) ist fugiert, in b) hat er das Aussehen einer akkordischen Gigue oder eines Jagdstückes, in d) das eines „Rondos" ABA).

II. Anmerkungen: Die Besetzung dieser „Quatricinien" (= schlechthin „vierstimmige Sätze") oder „Sonaten" (= „Klingstücke") ist dieselbe wie bei Speer (4) g): zum Zink, der den Platz der wenig gebräuchlichen Diskantposaune einnimmt (heute wohl hier am ehesten durch Trompete, bis h^2 reichend, zu ersetzen, vgl. Speer f)), treten die drei typischen abgestuften Posaunen der Kunstpfeifer, hauptsächlich zum „Abblasen" von den Türmen. Wählt Reiche absichtlich „langsame Noten", weil er „den Augen eine Güte thun" will, und fordert freilich für das Allabreve einen sehr geschwinden „Tact", so steigert sein Fortsetzer Störl die Beweglichkeit des Cornetto bis zur Clarinkunst (b)). Störls Sinn für den Bläserklang geht auch aus einem Marsch von 1711 für zwei Oboen, zwei Hörner und Fagott (Rostock) hervor. — Generalbaßakkorde trotz einiger Leerklänge entbehrlich.
Die Noten von gewandter Hand geschrieben, undeutliche mitunter durch Buchstaben erläutert, Versehen, darunter offenbare Kopierfehler, meistens beseitigt. Parallelen fast nur in den Grenzen der theoretischen Erlaubnis: Oktaven e) Takt 30—31 (Irrtum in Tenore?), Quinten b) Takt 5 und Takt 8, d) Takt 22 und Takt 46.

Überbindungen (zumal für Synkopen) nicht planmäßig. Bei den (recht häufigen) Phrasenwiederholungen können Echos, bei den Kadenzen (Rhythmus gern ♩. ♪ u. dgl.) Triller angebracht werden.

Zu a): Takt 11: Alto letzte Note b statt wohl a (vgl. Takt 2 Tenore).
27–28: Cornetto statt [Noten] hier das alte Zeichen Φ.
Takt 51: Herbe Reibung, noch mehr als Takt 27, aber f^2–fis^1 nicht ganz unmöglich.

Zu b): Takt 4: Tenore erste Note a statt wohl g.
7: Alto drittes Viertel vielleicht zweimal Terz h gemeint (vgl. Takt 10, erstes Viertel).
9: Tenore zweites Viertel zweimal a statt wohl h.
26: Fehlt in Basso, was mit neuerem Bleistift angemerkt.

Zu c): Takt 1: Taktvorschrift in Cornetto C statt ¢ (was ohnehin = $\frac{2}{1}$, wie aus der Bezeichnung „2" = Allabreve in a) und f) hervorgeht, vgl. zu Speer (4) b).).
13: Cornetto g^1 statt h^1.

Zu d): Takt 4 und Takt 12: Gewollte Querstände.
39 und Takt 43: Tenore drittes Viertel beide Male c statt d, Takt 43 Cornetto drittes Viertel e^2 statt f^2.

Zu e): Steht in Alto über f) nochmals, ohne Abweichungen, mit Vermerk „Dieses gilt nichts".
15: Taktvorschrift in Cornetto 3 statt $\frac{3}{2}$.
29: Tenore zweites Viertel d^1 statt wohl c^1.

Zu f): Takt 58–60: Alto übergebunden? Takt 60 Basso mit 𝄐 auch auf Note (sonst Schlußzeichen überall :‖: ‖).

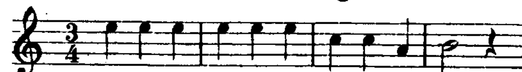
6

P. Provo, *Concerto a 6 C-dur* (S. 38). Von Provo (Provo, genauer Vorname unbekannt) weiß man nur, daß er um 1736 – Erscheinungsjahr einer Kantate – Organist „bei der Reformierten Kirchen zu Altona" war, und daß er etliche in Schwerin erhaltene Kammermusik, zumal für Querflöte, Blockflöte usw., schrieb. Eitner, Quellenlexikon 8, 77. Vgl. zwei Triosonaten Provos, herausgegeben von Wilhelm Friedrich, Moeck's Kammermusik Nr. 16 und Nr. 17, Celle 1940.

I. Quelle (Handschrift in Stimmen): Concerto a 6 | C ♯ [= C-dur] | 1 Flauto abec [= à bec] Primo | 1 Flauto abec Secundo | 1 Oboe Primo | 1 Oboe Secundo | 1 Baßong Primo | 1 Baßong Secundo | dij Provo | [verschnörkelt:] P. J. [oder G.] Fick [J. P. Fick, fleißiger Kopist, vgl. Eitner, Quellenlexikon 3, 439–440, nach Kade]. – So auf Seite 1 der Stimme des zweiten Fagotts, die als Umschlag dient, Überschrift *außerdem*, in den anderen Stimmen *nur:* Concerto. – Sechs Stimmen in Hochfolio, zweites Fagott vierseitig (S. 4 leer), die übrigen zweiseitig. Schwerin-Mecklenburg, Landesbibliothek, Mus. 4316. Aus einem Halbdutzend gleichgearteter Konzerte, von denen dieses und das in d-moll (irrig „C-dur", viersätzig, Mus. 4318) die gelungensten sein dürften. Die anderen: G-dur, dreisätzig, Mus. 4314, F-dur, dreisätzig, Mus. 4315, F-dur, dreisätzig, Mus. 4317, C-dur, dreisätzig, Mus. 4319. – Seiten 15- bis 17zeilig, je auf der ersten Seite nach Instrumentenbezeichnung „Flautabec Primo", „Flaute abec Secundo", „Oboe Primo", „Oboe Secundo", „Baßong Primo" die Sätze 1 bis 3, auf der zweiten der Satz 4, in „Baßus Continuo" (so hier statt „Baßong Secundo") entsprechend auf der zweiten und dritten Seite.

II. Anmerkungen: Zu den „flûtes à bec" (Schnabel- oder Blockflöten) und den für die Bässe der Barockmusik so wichtigen, von Provo öfters reizvoll getrennten Fagotten kommen die noch verhältnismäßig jungen Oboen, den Flöten an Behendigkeit einstweilen etwas unterlegen. Das zweite Fagott heißt gewohnheitsgerecht auch „Basso Continuo" und enthält für Akkordausfüllung zwei Hinweise (erstes Allegro: Kreuze über Takt 15, erstes Viertel, und über Takt 20, drittes Achtel), die indessen nachträglich mit Bleistift beigefügt sind, eine Continuobegleitung dürfte trotz leerer Stellen, wie bei Störl (5), zu entbehren sein.

Die Vorlage – nach einer Partitur angefertigt, wie getilgte Fehler beweisen – ist trotz der Gewandtheit der Fickschen Feder mehrfach verderbt, läßt aber erkennen, daß es sich um eine bezeichnende Probe bläserischer Gebrauchsmusik handelt. Parallelen zum Teil gewollt (Oktaven zweites Allegro Takt 94 usw.), zum Teil vielleicht Kopistenversehen, zum wesentlichen Teil jedoch als „Bläserstil" zu erklären wie bei Speer (4): Oktaven und Einklänge Adagio Takt 3, Takt 3–4, Takt 5, Takt 6–7, Takt 8 usw., Quinten Adagio Takt 2 (zweifach), Takt 7, Takt 8–9, Takt 13 bis 14 usw., betont quintige Führung Grave Takt 1–4 und Takt 17–20, wo eine „Verbesserung" etwa der Mittelstimme



an der Sache vorbeizielen würde. Die Balken wechseln (𝄾 ♪ ♫ oder 𝄾 ♫♪). Bindung verschiedener Töne sicher Aufgabe der Ausführung, Gelegenheit zu Echos häufig, so erstes Allegro Takt 25–26 usw., Takt 56–57, zweites Allegro Takt 47–48 usw., Takt 95 usw. (Takt 128–131 u. dgl. „umgekehrtes Echo" = ff).

Zum Adagio: Takt 1: Oboe II letztes Viertel g^1 statt wohl f^1.
Takt 16: Oboe II erste Note c^2 statt wohl h^1.
21: Reibung zweites Viertel durch liegendes g^1, vgl. Takt 7 g^2.

Zum ersten Allegro: Takt 7: Oboe II zweimal d^2 statt wohl d^2 c^2.
12: Bassons so nach Vorlage.
27: Flûte I f^2 statt a^2.
36: Oboe II Sechzehntel so nach Vorlage.
38: Oboe II fehlt Sechzehntelstrich. Trillerzeichen über c^2?
41: Flûte II beginnt in Vorlage [Noten].
42: Flûte II zweites Viertel so statt des erwarteten Trillers, gemeint



?

Zum Grave: Takt 16: Oboe II ♩ 𝄽 statt 𝅗𝅥.
27: Oboe I punktierte Note c^2 statt wohl d^2.
28: Basson II 𝅗𝅥. statt 𝅗𝅥 𝄽.

Zum zweiten Allegro: Takt 15: Oboe II [Noten] statt [Noten].
Takt 52: Oboe I schließt in Vorlage [Noten] – Absicht?
53: Oboe II c^2 statt wohl d^2.
55: Flûte II in Vorlage wohl irrig wie Takt 53.
66: Lücke in Basson I.
91: Flûte II zweites Viertel gemeint g^1 wie Takt 6?
96: Oboe II erstes Achtel d^2 möglich, wahrscheinlicher e^2.
113: Flûte I 𝄾 statt 𝄽.

7

Stranensky, *Parthie F-dur* (S. 49). Von Stranensky (Stranenscky) ist bloß bekannt, daß er als Musikdirektor des Herzogs von Ostgotland (Schweden) 1800 dem russischen Kaiser eine „Harmonie-Musik" widmete und dafür eine goldene Tabaksdose nach Stockholm gesandt bekam. Eitner, Quellenlexikon 9, 307 (nur allgemein).

I. Quelle (Handschrift in Stimmen): Keine Überschrift, das – nach willkürlicher Zählung – letzte aus einer in Mappe vereinigten Folge von sechs Bläseroktetten, dem üblichen „Halbdutzend" – vgl. Provo (6) –, wie es von Musikgönnern bestellt zu werden pflegte. Nur Fagotto Primo des ersten Oktetts hat den Titel: Parthien

[= Divertimentos] | Stranenscky. — Acht Stimmenhefte in Klein-Querfolio, je sechs zehnzeilige Seiten. Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, „Vogel 289" (gilt für alle sechs Oktette. Emil Vogel nannte sie beim Katalogisieren „Sinfonien für Blasinstrumente" und vermerkte zu Stranenscky mit kleinem Irrtum: „Ein Componist dieses Namens ist nicht bekannt."). — Von den anderen fünf (gleich besetzten, auch durchweg vierteiligen) Oktetten steht 1) in Es-dur, 2) (knapp ausgefallen) in Es-dur, 3) (ebenfalls etwas mager) in B-dur, 4) in F-dur, 5) (beachtlich) in Es-dur. Also herrschen bezeichnenderweise die ♭-Tonarten, erste Sätze stets Allegro, vierte Sätze Rondo oder Finale — immer mit Wiederholung von Achttaktern, die überhaupt hier den Aufbau bestimmen —, Menuett und Trio außer in 5) an zweiter Stelle (wie gern bei den Frühklassikern), langsame Sätze in 1) Scherzando, in 2) und 5) Romance, in 3) (wie in 6)) Adagio, in 4) Arioso. — Instrumentenbenennung und Satzverteilung zu 6): Oboe Primo (S. 1), Oboe 1mo (S. 2): Satz I S. 2—3, II S. 4, III S. 4—5, IV S. 6, Oboe Secondo (S. 1 und S. 2): Satz I S. 2—3, II S. 4, III S. 4, IV S. 5, Clarinetto in B. Primo (S. 1 und S. 2): Satz I S. 2—3, II S. 4, III S. 5, IV S. 6, Clarinetto Secondo in B: (S. 1), Clarinetto Secondo (S. 2): wie Primo, Cornu in F: Primo (S. 1), Cornu Primo in F: (S. 2): Satz I S. 2—3, II S. 3, III S. 4, IV S. 5, Cornu Secondo in F: (S. 1 und S. 2): wie Primo, Fagotto Primo (S. 1 und S. 2): Satz I S. 2—3, II S. 4, III S. 5, IV S. 6, Fagotto Secondo (nur S. 2): Satz I S. 2—3, II S. 4, III S. 4—5, IV S. 5. Nicht erwähnte Seiten sind leer außer der Rastrierung.

II. Anmerkungen: Trotz eines gewissen Vorrangs der Oboen sind allen Instrumenten lohnende solistische Aufgaben zugedacht. Die Hörner verwenden lediglich Natur- und bequeme Hilfstöne.
Die Vorlage ist als Kopistenarbeit brauchbar und berichtigt manche Fehler selbst mit Tinte oder altem Bleistift (Taktwiederholungen, falsche Auslegung der offenbar benutzten Partitur, ♪ (4) für Viertelnote u. dgl.). Vortragsanweisungen: statt f steht gern for, statt p gern pia, statt mf mez, statt fz forz, statt cresc. cres [:], statt dolce dol — gilt zugleich als p —, vom Herausgeber: leichte Verschiebung von Stärke- und (manchmal unnötig verdoppelten) Legato-Zeichen, Vereinfachung (𝅗𝅥. = 𝅗𝅥 ♩ der Vorlage), aufgelöste Abkürzungen und Klärung der kurzen Vorschläge (♩ = ♪ der Vorlage). Schlüssel und Zeilen — ♭ (♯) sind mitunter vom Wiederholungs-Doppelstrich 𝄆 verdrängt. Rhythmische Unterschiede der Stimmen am Phrasenende wurden meist beibehalten (vgl. besonders Adagio Takt 10 und Takt 47, erstes Viertel). Nochmals gesetztes p und f kann einem pp und ff nahe kommen (Allegro Takt 33, Finale Takt 45). Auf eine Vermehrung der Bindebögen über die Vorschriften hinaus wurde verzichtet. — Der Komponist läßt die Instrumente, zumal Oboen und Klarinetten, oft „orchestral" im Einklang oder in Oktaven zusammengehen, die erscheinenden „Parallelen" sind gewollt oder unverfänglich. Auffallend viele unnötige Vorzeichen, vor allem für die vermutlich noch ungewohnten transponierenden Klarinetten.

Zum Allegro: Oboe II ... Spiritu, die anderen ... Spirito.
Takt 8: Vorschlag Oboe II Viertel, sonst Achtel.
13—14: Absicht der Variierung (gegenüber Takt 1—2) nicht klar, Takt 14 Oboe II in Vorlage rhythmisch wie Cornu I. Takt 13 Fag. II unter F Vermerk „uni.".
30: Clar. I ⁀ · · · · statt ⁀ · · ·, ebenso Takt 43 Oboe I.
32—33: Cornu II übergebunden, ebenso Takt 36—37 Cornu I.

Takt 33: Clar. I p auch zum ersten Viertel.
34: Clar. I ♩ ♩ ♩ statt ♩ ♩ ♩, ebenso Takt 36 und Takt 114.
35: Clar. I ♩ ♩ ♩ statt ♩ ♩ ♩.
43: Clar. II zu Anfang e¹ d¹ e¹ statt fis¹ e¹ fis¹ (oder d¹ cis¹ d¹).
44: Clar. II ♩ statt ♪ 𝄾.
49: Clar. II f mit Bleistift.
50: Fag. I fehlt 𝄽.
52: Fag. II p erst Takt 53.
54: Oboe I g² mit staccato-Keil.
69: Clar. I pp unterstrichen.
72: Oboe I drei 32stel statt Sechzehnteltriole.
84: Clar. II vorletzte Note d² statt c².
92: Fag. II erstes Viertel nochmals f.
100: Vorschlag wie Takt 8, Cornu I fehlt 𝄽.
102: Oboe I Vorschläge Sechzehntel.
106: Oboe I langer Bogen statt ⁀ · · · ·.
108—109: Fag. II übergebunden, ebenso Takt 112—113 Cornu I—II und Fag. I.

Zum Menuetto: Auftakt: Oboe I mf statt p.
Takt 3: Clar. II erste Note g¹ statt a¹ (oder fis¹).
11: Oboe I ⁀ statt ⁀ ⁀.
18: Vorschlag Clar. I Viertel, sonst Achtel. Das Trio ohne Dynamik, Wiederholungen wohl Echo. Vorzeichnung Clar. mehrmals 𝄞♯, Fag. I 𝄢♭, Fag. II 𝄞!
28: Oboe II zweite Note d¹ statt es¹.
33: Fag. I drittes Viertel b statt wohl a.
34: Oboe I fehlt zweite Viertelpause. „Menuetto da Capo" auch abgekürzt, in drei Stimmen fehlend.

Zum Adagio: Takt 1—6: Clar. I zunächst irrig wie Oboe I, gestrichen.
Takt 1: Statt des zweiten f (Cornu I—II fehlend) in vier Stimmen >, in Clar. II außerdem Takt 2, erstes Viertel, fp.
10: Clar. II c¹ statt h.
11: Oboe I ⁀ statt ⁀ ⁀, Clar. I vor Note 𝄾 zu viel.
19: Fag. I p statt mf.
21: Clar. I vor cis² ♮ statt ♯.
23: Oboe I erste Note ♪ statt ♩.
24: Clar. I g¹ statt fis¹, Fag. I f statt p.
27—28: Cornu II übergebunden.
34: Fag. II drittes Viertel 𝄼 statt 𝄽.
42: Oboe I letzte Note Achtel statt Sechzehntel.
44—45: Oboe I Vorschläge ausgeschrieben, vgl. Takt 7—8, Takt 46 Vorschlag Achtel statt Sechzehntel.
48: Oboe I erstes Viertel ⁀ statt ⁀ ⁀, Fag. I dritte Note b (mit ♭) statt a.
52: Clar. I Sechzehntel als Vorschlag geschrieben!
53: Clar. II halbe Note a statt h, Vorschlag Viertel statt Achtel.

Zum Finale: Takt 1: Fag. II Vorzeichnung 𝄞♭!
Takt 5: Clar. I ⁀ · · statt ⁀ · ·
9: Oboe I Pause mit Bleistift ergänzt.
12: Oboe II ♪ 𝄾 wie Cornu I—II.
14: Oboe II am Anfang 𝄽, mit Bleistift getilgt, Fag. II ♯ His statt ♯ cis.
15: Fag. II ⁀ statt ⁀ ⁀, Fag. II hat auch Takt 17—18 ungenaue Phrasierung.
23: Cornu II nach erster Note irrig 𝄽.
34: Akzent nur Fag. I—II (I auf zweitem Achtel), Oboe I f für erstes, Clar. I für erstes und zweites Viertel.
36: Fag. II zuletzt ♪ statt ♪. — *Allegro Da Capo* verschiedentlich abgekürzt, in zwei Stimmen fehlend, Zusatz vom Herausgeber, ebenso Segno 𝄋 Takt 20 und Takt 37 statt der umständlichen Anweisung der Vorlage: *1te mal* und *Coda 2te mal* oder ähnlich (in drei Stimmen mit Fermaten nach Takt 36).
37: 𝄽 fehlt Cornu II und Fag. I—II.
46: Fine fehlt in drei Stimmen.

8

Johann David Schwegler, *Quartett Es-dur* ⟨S. 58⟩. Schwegler, geboren am 7. Januar 1759 zu Endersbach im Neckarkreis, war in Stuttgart Zögling der Karlsschule ⟨mit Zumsteeg, der sein Kompositionslehrer wurde⟩ und als Oboist Mitglied der Hofkapelle und starb dort 1817; von seinen Werken fanden die für Blasinstrumente Anklang. In einem Schreiben vom Dezember 1803 an den Verlag Breitkopf & Härtel, das durch Fürsprache der Witwe Zumsteegs zu engerer Geschäftsverbindung führte, nennt er sich „Schwegler den ersten" ⟨zwei jüngere Brüder, zumal Friedrich, waren ebenfalls begabte Musiker⟩ und bietet Doppeloboen- und -klarinettenkonzerte, Flötenduos, „ungefähr Ein Duzend Harmonie Stüke, für 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinettes, 2 Cors, 2 Fagotts" usw. an, um „sich dem ausländischen musicalischen Publicum bekannt zu machen". Eitner, Quellenlexikon 9, 108 ⟨nur allgemein⟩.

I. Quelle ⟨Druck in Stimmen⟩: *Quatre | QUATUORS | pour | Deux Flûtes et deux Cors | par | Schwegler | Oeuv. 3. Pr. 2 Rthr. | Leipsic | chez Breitkopf & Härtel* ⟨erschienen August 1806 in einer Auflage von 206 Stück, angeboten am 13. July 1805 als „4 Neue Große Quartetten für 2 Flöten u. 2 Waldhörner wovon die 1te Flötenstimme besonders Concertstimmig gesetzt ist"⟩. — Vier Stimmenhefte in Hochfolio, Titel nur zur ersten Flöte, Plattenstich ⟨Nummer 347, mehrfach falsch „374"⟩, zusammen 64 Seiten. Benutztes Exemplar: Leipzig, Musikwissenschaftliches Institut der Universität, M pr Km S 74. — Quartetto I, D-dur, ist dreisätzig, III, G-dur, ebenso ⟨letzter Satz Polonaise⟩, IV, F-dur, dreisätzig mit Adagio-Einleitung ⟨letzter Satz Variationen⟩. Instrumentenbenennung ⟨über jeder — 12- bis 15 zeiligen — Seite⟩ und Satzverteilung des von uns gewählten QUARTETTO II.: FLAUTO PRIMO Satz I S. 8—9, II S. 10, III S. 10—11, Flauto Secondo Satz I S. 5—6, II S. 6, III S. 7, Corno Primo Satz I S. 4—5, II S. 5, III S. 6, CORNO SECONDO Satz I S. 4—5, II S. 6, III S. 6—7.

II. Anmerkungen: Die Virtuosität der ersten Flöte wirkt sich im Andante aus, ist aber weniger auffallend als die geschickte Verwertung der damals erreichbaren Stopf- und Hilfstöne des Horns ⟨vgl. etwa Allegro Takt 110 ff., Tempo di Menuetto Takt 32 ff.⟩. Von diesen Möglichkeiten des Naturhorns vermochte noch 1885 F.-A. Gevaert ein genaues Bild zu geben ⟨„Neue Instrumenten-Lehre", ins Deutsche übersetzt von Hugo Riemann, Leipzig, Paris und Brüssel 1887, S. 206—214⟩.

Der Stich ist gut versorgt mit Vortragsanweisungen ⟨sehr beliebt *dolce* — meist „dol" —, das auch für p gilt wie *dolce assai* für pp und *f assai* für ff, statt cresc. steht „cres", statt sf mitunter fz oder fp oder pfz oder f oder >⟩ und sorgfältig in der Chromatik. Keil- und Punktstaccato wechseln regellos; kleine Verschiebungen der Zeichen ⟨Bögen länger oder kürzer als in der Vorlage, o͡|o|͡o statt o͡|o|o⟩ waren nötig. Sechzehntel wie Allegro Takt 31 ff. und Takt 126 ff. werden zu binden sein, Nachschläge der Triller beliebig. Das „alte" Echo empfiehlt sich mehrfach ⟨Allegro Takt 43 und Takt 153, Takt 128, Andante Takt 23, Takt 48, Takt 69, usw.⟩.

Zum Allegro: Flauto II „moderato" statt „non troppo".
Takt 30: Flauto I nach Takt 29 Punktierung zu erwarten.
46: Corno II dritte Note g^1 statt h^1.
58: ⌈1. ⌉ ⌈2 fehlt, letzte Viertelpause vor Doppelstrich nur in Corno II. Obwohl hier für alle vier Instrumente Wiederholung des zweiten Teils verlangt ist, werden Takt 172 Flauto II und Corno I ⟨ :‖ ⟩ unrecht, Flauto I und Corno II ⟨ ‖ ⟩ recht haben.

Takt 63: Corno II letzte Note Achtel statt Sechzehntel.
81: Flauto I —< kurz.
82: Flauto II 𝄽 statt 𝄼, ebenso Takt 86 Flauto I.
98—99: Corno I schon Bogen statt wohl Takt 99—100.
111: Corno I—II Quinten.
137: Corno II Bogen a^1—as^1 statt wohl as^1—g^1.
172: Abschlußnote verschieden lang, vgl. zu Stranensky ⟨7⟩. Wiederholung ? — vgl. zu T. 58.

Zum ANDANTE sostenuto: Corno I—II ♯ als Vorzeichnung, daher im Verlauf fehlend, außer Takt 42, und Takt 25—31 durch ♮ widerrufen. Corno II 3/4 statt 2/4.
Takt 4 und öfters: Flauto I ⁀ statt ⁀ ⁀.
14: Flauto I die beiden letzten Noten mit Bogen.
23: Corno I erste Pause 𝄾 statt 𝄿.
24: Corno II fehlen die Verlängerungspunkte.
45: Flauto I ⁀ statt ⁀ . . .
50 und Takt 51: Flauto I je zweite Note 𝅘𝅥𝅯 statt 𝅘𝅥𝅰.
70: Corno I—II irrig zuletzt 𝄾.

Zum Tempo di Menuetto: Corno I—II „troppo" statt „presto".
Takt 14: Flauto I Achtel mit Keilstaccato ⟨nur hier⟩, ebenso Takt 24 Sechzehntel.
15: Flauto I ∾ über es^2 statt des ausgeschriebenen Doppelschlags ⟨Takt 31⟩, der Takt 129 überhaupt fehlt. Ähnlich Takt 137 Flauto II Abkürzung durch Trillerzeichen über g^1.
16: Corno I :‖:, Corno II ‖: statt :‖. Ähnlich Takt 66 Flauto II :‖: statt ‖:.
43: Corno I Vorschlag Sechzehntel statt Achtel.
71: Corno I je drei Achtel gebunden: ⁀ ⁀ statt ⁀.
76 und Takt 77: Corno I Achtel an halbe Note angebunden ⟨nur hier⟩.
81: Flauto II zweites Viertel 𝅘𝅥 statt 𝅘𝅥𝅮 𝄾.
98: Corno I sf statt f.
126: Flauto I zweites Viertel 𝅘𝅥 statt 𝅘𝅥𝅮 𝄾.
130—131 und Takt 132—133: Flauto I—II „läßliche" Quinten wie Allegro Takt 111 Corno I—II.
135 und Takt 136: Flauto II [Notenbeispiel].
138: Abschlußnote vgl. zu Allegro Takt 172.

9

Franz Danzi, *Quintett e-moll* ⟨S. 70⟩. Danzi, geboren am 15. Mai 1763 zu Mannheim als Sohn des aus Italien stammenden Violoncellisten Innocenz D., war Nachfolger seines Vaters in der Mannheim-Münchener Hofkapelle, deren Vizekapellmeister er 1798 wurde, reiste als Opernfachmann und wirkte als Hofkapellmeister 1807—1808 in Stuttgart, von 1812 an in Karlsruhe, wo er am 13. April 1826 starb; in der Komposition Schüler des Abts Vogler und seit Stuttgart mit Weber gut bekannt, schrieb er etwa ein Dutzend Opern, Kirchenmusik, Orchesterwerke, Konzert- und Kammermusik und Lieder, verfaßte auch musikalische Aufsätze. Eitner, Quellenlexikon 3, 142—145.

I. Quelle ⟨Druck in Stimmen⟩: *Trois | Quintetti | pour | Flûte, Hautbois, Clarinette, | Cor & Basson, | composés par | François Danzi. | Oeuvre 67. | N° 4751. — Prix fl. 5.—. | à Offenbach s/M, chez Jean André.* — Fünf Stimmenhefte in Hochfolio, Lithographie. München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Pr. 3025 ⟨zusammen mit Oeuvre 68, N° 4752, = drei weiteren Quintetten der gleichen Art; beide Werke angezeigt August 1824 als „auf eine höchst interessante Art conzertirend": Intelligenzblatt zur „Cäcilia" 1824, Nr. 4, S. 76—77⟩. — Vgl. Hugo Riemann, Denkmäler der Tonkunst in Bayern, 16. Jahrgang, Leipzig 1915: Thematischer Katalog der Mannheimer Kammermusik des XVIII. Jahrhunderts, mit Titeln zu Danzi S. XIII—XIV und den Themen ⟨auch von Op. 67 und Op. 68⟩ S. XXXI—XXXII

15. Jahrgang, Leipzig 1914: S. 149–164 Abdruck eines Danzischen Bläserquintetts in g-moll (Op. 56, 2; Leipzig 1937 in Stimmenausgabe). — Verteilung des von uns gewählten *Quintetto 2* aus Op. 67: Flauto S. 8–11, Oboe S. 6–9, Clarinetto in A S. 5–9, Corno in E S. 6–8, Fagotto S. 5–8.

II. Anmerkungen: Die Leistung der fünf Instrumente ist zu einem schönen Ebenmaß entwickelt, am wenigsten tritt vielleicht die Oboe hervor (die in Danzis Op. 56 durch „Clarinette en Ut" ersetzt werden kann). — Danzis Zuneigung zum Bläserklang zeigt sich in mannigfachen Kammermusikwerken und zwei konzertanten Symphonien.

Der Stich ist von beachtlicher Genauigkeit zumal in der Chromatik, die für gewisse Kühnheiten verwertet wird (Larghetto Takt 36–37, Schluß-Allegretto Takt 51 ff. und Takt 173 ff.), manche Versetzungszeichen dienen als entbehrliche „Warnung". Die Tempoangaben nach dem neu aufgekommenen Mälzelschen Metronom — nur in der Flötenstimme für Op. 67 — treffen zu. *Dolce* („dol:") wechselt wiederum — wie bei 7 und 8 — mit p, besonders bei der melodieführenden Stimme, *cresc.* („cres:") ist für die Flöte bevorzugt und wurde hiernach verallgemeinert (statt des $<$ der anderen Instrumente). Sonstiger Ausgleich (Zeichenstellung, Abkürzungen) seltener nötig als bei 7 und 8. Sechzehntel der Figuren Allegro Takt 84 und Takt 112 u. dgl. sind gebunden zu nehmen.

Zum Allegro: Takt 3: Clar. Bogen über alle drei Viertel, auch Takt 37, Oboe Takt 41 und Takt 100 und Flauto Takt 204 ebenso.
Takt 6–7: Quinten. Takt 7 Fag. Punkt mit alter Tinte ergänzt.
56 und Takt 58: Clar. e statt fes als Lesehilfe, ähnlich Takt 61 und Takt 62 h statt ces.
64: Fag. ♭ wiederholt, ebenso Takt 95 Corno.
198: Clar. drittletzte Note staccato (nur hier).
200–201: Flauto — | — statt ⌒|.

Zum Larghetto: Takt 2–3 und Takt 42–43: „Figurationsquinten", ähnlich Takt 36–37. Vgl. Allegro Takt 6–7.
13: Corno Achtel staccato, siehe aber Takt 53.
36: decresc. steht ungleichmäßig (fehlt Flauto).
44: Clar. erster Bogen zu kurz.

Zum Minuetto: Takt 23: Fag. pp statt p.

Zum Schluß-Allegretto: Takt 75 und Takt 76: Corno ♭ wiederholt.
Takt 90 und Takt 92: Clar. erstes Achtel mit staccato-Punkt, Oboe Takt 107 ebenso.
113: Corno portato ·⌒·. (nur hier).
217–220: cres-cen-do nach Fag., Clar. nur „cres:" Takt 217, Corno Takt 219.
224: Auftakt nicht berücksichtigt.